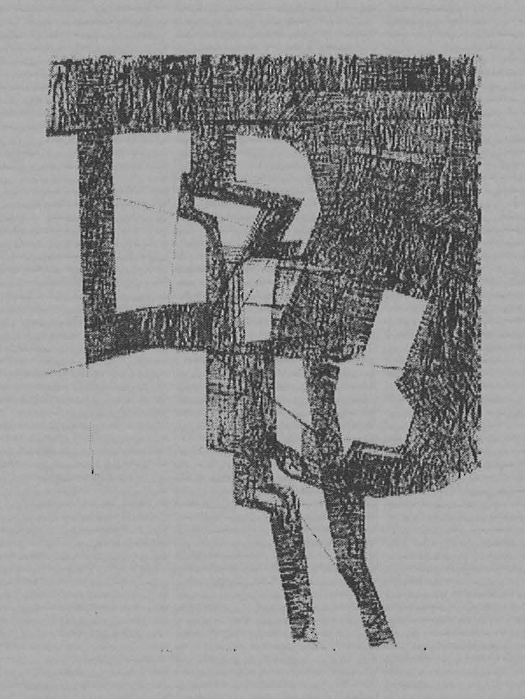
DIBUJAR, PROYECTAR (XXV)

DIBUJAR (4)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-45

DIBUJAR, PROYECTAR (XXV)

DIBUJAR (4)

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-45

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

NUEVA NUMERACIÓN

5 Área
34 Autor
45 Ordinal de cuaderno (del autor)

Dibujar, Proyectar (XXV)
Dibujar 4

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Janaína Machado
CUADERNO 284.01 / 5-34-45
ISBN: 84-95365-19-7 (obra completa)
ISBN-13: 978-84-9728-301-4
ISBN-10: 84-9728-301-5
Depósito Legal: M-13769-2009

DIBUJAR, PROYECTAR XXV
Dibujar (4)

Javier Seguí de la Riva

1. Anotaciones para un imaginario del dibujar (2ª versión)

1. Introducción general

1.1 Preámbulo
Este trabajo es una sección en la secuencia indefinida de no parar de dibujar, de enseñar a dibujar y proyectar, y de reflexionar sin descanso en el hecho de dibujar, proyectar, y enseñar a dibujar y proyectar.
Este trabajo ocupará el vigésimo primer lugar de la serie de artículos y comunicaciones que he ido publicando desde 1986 en la revista EGA y en las actas de diversos congresos (los escritos anteriores no están contabilizados); por esto, antes de empezar, quiero esbozar la siguiente reflexión.
Llevo dibujando desde que era niño. No sé como empecé y no sé como he ido evolucionando porque no tuve argumentos conceptuales para acotar el dibujar hasta que hube de empezar a formar estudiantes de arquitectura (1974). Desde entonces el dibujar y el dibujo pasaron al centro de mis preocupaciones enfocándolos como arranque y referencia del proyectar arquitectura. De estos años quedan infinidad de escritos teóricos y pedagógicos progresivos que culminan con los veinte trabajos indicados más arriba y consignados en documento anexo.
Hoy sigo dibujando y asisto por enésima vez a la discusión acerca de la pertinencia de qué dibujar para proyectar, de si persistirá el dibujar en la era de la virtualización digital total y de qué habrá que enseñar en la universidad globalizada para formar "arquitectos" también globales.
Lo curioso es que desde que empecé hay dos cuestiones previas que siguen disimuladas y que son la base para situarse intelectual y pedagógicamente frente al dibujar y al proyectar arquitectura.
La primera es la aclaración de la naturaleza lingüística del dibujar y del dibujo que conlleva la consideración de su capacidad imaginaria, (evocante y desencadenante) del configurar gráfico.
La segunda es la teorización de la naturaleza figurativa organizativa del proyectar edificios y su relación con la capacidad configuradota del dibujar.

1.2 Visiones acumuladas acerca del dibujar
Repasando los artículos de referencia recogidos resulta el siguiente resumen.
Siempre se ha entendido el dibujar como un hacer ritualizado, autorreflexivo y comunicativo, que consiste en marcar huellas del movimiento del cuerpo en un soporte mediante algún intermedio trazador.
También se ha subrayado que ese hacer es sucesivo, circular, aproximativo, y episódico, de tal modo que presupone una sucesión de momentos activos (trazadores, interventores) que se van superponiendo en lo ya trazado, y momentos contemplativos, reorganizativos, que son de inacción y recepción , en los que se procede a la significación, enjuiciamiento y replanificación de lo hasta entonces acumulado.
Hemos llegado a clasificar las grandes áreas de significación-intención comunicativa de los dibujos al ser dibujados (expresión, representación e interpretación). Hemos analizado el dibujar: en función de los referentes desencadenantes externos (lo que se puede y no se puede tocar); en función de los efectos de los intermedios trazadores que inducen distintas formas de proceder (de bordes, de sombras, de gestos). Hemos analizado la incidencia que tiene en el dibujar la consideración del marco-encuadre como componente contextual del dibujo siendo dibujado y hemos intentado encardinar en estas consideraciones el dibujar imaginal y conceptivo que acomete el arquitecto cuando proyecta edificios, en los pecualiares modos significantes en los que se ha generado el proyecto de arquitectura desde el Renacimiento (en planta, sección, alzado, vista de pájaro y perspectiva visual).
En este prosecutivo profundizar en el dibujar y el proyectar hemos esbozado un esquema

teórico del proyectar (análogo al del dibujar), basado en las teorías de la acción. También hemos denunciado el mal uso de ciertos términos empleados en la jerga común académica (por ejemplo: idea, espacio, forma...., etc) con especial hincapié en el término "representación" que muchos emplean acríticamente para referirse a los dibujos que definen un proyecto. Y hemos señalado y acotado las características de los dibujos que con más facilidad acogen significados edificatorios sin ambigüedades de "parecido"; sabemos que forman parte del apartado específico de un dibujar voluntariamente no-representativo que busca la planaridad conceptual y compositiva en sus obras.
Hoy nos inclinamos a considerar el dibujar y el proyectar dibujando como una forma de la escritura, como un escribir configurativo orientado hacia un juego que hasta hace poco no sabíamos enunciar. El juego de vivir el dibujar y los dibujos como reducciones de mundos en los que se sumerge el ejecutor y el avisado receptor.

1.3 Artículos/escritos publicados acerca del dibujar, proyectar

- Notas acerca del dibujo de concepción. Sevilla. 1986.
- Acerca del dibujo en arquitectura. EGA I, 1993.
- Para una poética del dibujo. EGA 3, 1995.
- El dibujo, lugar de la memoria- Florencia, 1996.
- El dibujo de lo que no se puede tocar. EGA, 1997.
- El reflejo de la movilidad en la arquitectura, 1998.
- Escritos para una introducción del proyecto arquitectónico, 1996.
- Proyectar arquitectura, 1995.
- Planteamiento y referencias pedagógicas (del dibujar y proyectar) 1998.
- El argumento del dibujar, 2001.
- Clasificaciones del dibujar y los dibujos, 2002.
- Las innovaciones en la enseñanza del dibujo, 2002.
- Una historia plástica de las aguas del mar, 2002.
- Dibujo y proyecto, 2002.
- La búsqueda de las figuras de luz. El negro, el borrado y el dibujante entre grises, 2002.
- Genealogía de las obras, 2002.
- Pensamiento gráfico. 2004.
- La funeble y la tur. 2004.
- Frente a frente. 2005.

1.4 Resumen de los puntos básicos encontrados en el dibujar y los dibujos

Desde dentro.
El proceder.
Naturaleza del dibujar (Notas.... 1986).
El dibujar como hacer. Rose.
El dibujar como querer. Argan.
La imaginación –(1ª aproximación, sin aclarar bien).
La dinámica del dibujar (1995).
El lenguaje gráfico – (imaginario) → por ver.
Aparición del cuadro .
Escribir dibujar. 1997.
Tocar y no tocar. 1997.

Desde fuera. .
El lenguaje gráfico y su función ficcional apariencial. (Notas.... 1986).
Técnica universal de ideación (visualización), de preparación para obrar.
La representación, la aventura de unir. La sorpresa del objeto duplicado.

En arquitectura

- Como mediación. Boudon, concepción sin especificar.
- Planta y sección (1998).
- El dibujar en el proyecto (2000).

2. Excursos

2.1 Proyectar dibujando

Estar viviendo es saber que algo pasa sin saber como. Es constatar que el cuerpo que nos recubre deja rastros.
Dibujos, escritos, huellas de una actividad que pasa, que se produce en consecuencia a reacciones desconocidas dejando atrás una riada de figuras indecibles, de formas insistentes que se escapan a cualquier control.
Mis dibujos fluyen sin planificación, sin destino, sin fondo. Son el producto de caricias hechas al vacío del subsistir.
Dibujos y más dibujos que eluden palabras, que evitan la densidad de los recuerdos, que distraen de la urgencia de llegar a la muerte. ("Mis dibujos", 19-08-06)
El atractivo de ser arquitecto está en que, al proyectar, se ensueñan mundos "a la mano" con obstáculos que van a "forzar" la vida de los personajes fantaseados.

Proyectar dibujando es emplear el dibujo para modelar los modos de la arquitectura. Proyectar dibujando supone utilizar el trazado del dibujar como huella pura y, a la vez, como señal de un desplazamiento o de una resistencia, o de un limite. Es enriquecer la configuralidad libre del grafoage con significados edificatorios, que siempre quedaran afectados por la tensión evanescente y primaria del propio dibujar.
Radicalizada esta mezcla imaginal, la arquitectura se beneficia de los modos de organización consecuencias del dibujar y de la extrañeza que el dibujar transporta. Y el dibujar se beneficia porque radicaliza sus intenciones evitativas al conocer la especificidad significa en que se concentra la significación arquitectónica.

*

Proyectar arquitectura dibujando se transmuta en un dibujar proyectando, en un dibujar concreto que es un proyectar arquitectónico porque hace patente el fondo desde el que se organiza el dibujo como resultado del dibujar.

2.2 Desde dentro y desde fuera

Mundo es lo que uno se puede imaginar de lo que está fuera de él. Mundo es la representación débil del clamor del afuera.
Todo lo que existe solo se patentiza como objeto cuando se relaciona con el sujeto.
La realidad es la representación de lo otro elevada a la categoría de existencia independiente, de envolvencia ineludible, desde la conciencia de un mismidad alojada, enfrentada a esa realidad.
El mundo es contrapunto y contexto del cuerpo/mente humano, entendido como sistema autónomo activo, autopoeitico, autoreferente, abierto a la interacción que mantiene con el entorno natural y social en el que sobrevive y medra.
Los cuerpos-mentes vivos se mueven y mueven sin descanso. Vivir es moverse, siendo el movimiento la consecuencia y el fundamento de la actividad total del sistema cuerpo-mente-entorno.

*

Experiencia es relación sentida, con lo otro.
Es la palabra que designa el intercambio entre los seres vivos y su entorno, que produce rastros emotivos y nemónicos, esquemas activos e intelecciones integrativas.
Por experiencias entendemos ese encuentro del cuerpo-mente (histórico) con las cosas, que produce la aparición de la situación, que es origen de lo fronterizo, de la diferenciación entre lo de fuera y lo de dentro.

La experiencia de la conciencia del acontecimiento del encuentro movimental con lo otro produce la intelección que es des-ciframiento, separación, des-realización matizada siempre por el modo de la confrontación mediada movimental y operativamente, y por el contexto de acción-intelección del cuerpo-mente.

Así, en el seno de la experiencia, aparece emergiendo el "imaginario material" y el "fantasma ficcional" que modula el sentido proyectivo de toda experiencia posible.
Según Ferrater, la concienciación de la experiencia puede hacerse predominar, primando la atención de los objetos exteriores y cultivando el punto de partida del mundo exterior, o volcando la atención sobre los estados interiores que son el germen y contenido del mundo interior (del adentro) donde aparece la mismidad.
En esta perspectiva se perfila una fenomenología de la experiencia vinculada a la distancia de los objetos con los que se trata y de las extremidades del cuerpo (a veces son prótesis) involucradas en la interacción.
Y esta fenomenología, a la inversa, describirá las posiciones situacionales desde las que se acometen las narraciones y las intelecciones de los aconteceres experienciados.
Así, habrá un posicionamiento desde fuera y de lejos, en el que los objetos serán observados y clasificados en categorías autónomas como cosas objetivas, lejanas, nítidas, reales, dogmatizadas. También habrá un desde fuera pero cerca en el que los objetos pueden ser tocados y vinculados al dentro como resistencias-extensiones materiales.
Y habrá también dentro de los posicionamientos "desde dentro" (desde el hacer de Maturana), un desde dentro profundo y un desde dentro en el borde (en la sección) en los que los objetos son alojamientos de la fantasía (ver Bachelard) o son productos (configuraciones materiales) que pueden sentirse como formaciones dinámicas llevadas adelante por una "hipotética vivacidad" también interior y "genérica".

2.3. Memoria, imaginación, pasado
El cerebro reproduce (en ocasiones) configuraciones pasadas que se superponen a las emergentes como espesor del presente. Somos en esos momentos como fuimos, pero sólo en parte. El interior hace sentir el pasado como un presente atenuado, difuso, confundido con el ahora. (Lobo Antúnez)
Hay un estado imaginario que se presenta como pasado congelado que nos da hospitalidad.
La memoria es una acumulación (funcional, olvidada) de presencias situacionales, de estados configurales.
El cerebro almacena configuraciones que generan la persistencia de los lugares y de las sensaciones.
La permanencia de los lugares produce la identidad como diversidad de las configuraciones situacionales superpuestas (repetición de lo mismo).
Si la memoria son los estados configurativos cerebrales –corporales- ambientales acumulados como funciones tendenciales, los recuerdos son las "películas" detalladas de papeles representados en el interior de esos estados.
La memoria se establece cuando se cierra el recuerdo, cuando el recuerdo se disuelve en el contexto de su estado mental correspondiente (olvido)
Los recuerdos, o aparecen sin contexto, o tienen que ser fabricados con palabras e imágenes (relatos figurales). Un recuerdo acaba siendo el relato inventado a partir de un estado de memoria.
Un recuerdo suelto necesita un contexto (inventado) para adquirir verosimilitud. Un estado de memoria sólo se aviva fabricando narraciones de recuerdos incluibles en él.
Proust era sensible a la imperfección incurable del presente, aunque contaminado por la memoria estética de los presentes del pasado.
El ámbito de una memoria (de un estado de memoria) produce un panel de recuerdos alojados en una a modo de mansión de un enjambre de narraciones-permanentes.
El enjambre de narraciones se expande o se encoge en razón al estado presente en el que se desarrollan. La voluntad de dicha se relaciona con la quietud, que es una forma de placer lento y melancólico.

La imagen, que es manifestación y tensión, es una realidad preciosa y frágil (imagen es estado mental adviniente).
El imaginario es el aspecto de la memoria que desencadena actos relatantes que son los que fabrican los recuerdos.

2.4. Geografía de la imaginación

La imaginación se entiende como actividad irreprimible del sistema cuerpo-entorno-cerebro.
La imaginación son estados sucesivos, reacciones activas mentales a la situación vital. La imaginación es la urdimbre de la vida.
Imaginación: acontecimiento interno en el que aparecen nuevas situaciones, posibilidades, papeles personales, o secuencias de conducta, proyectadas en una pantalla mental como "figuración" visual, auditiva, verbal o compuesta de diversos componentes sensoriales (olfativos + táctiles, + etc...), a partir de asociaciones complejas en que se integran acontecimientos del pasado (estados memorísticos) con esquemas de aconteceres en curso.
(E.T.C.S, 1974 Madrid).
La imaginación produce fantasías que son imaginarios articulados en relatos.
Castoriadis trata de la imaginación en Aristóteles para alcanzar los conceptos de imaginación primaria y colectiva (social).
La imaginación es otra cosa que la sensibilidad y el pensamiento.
La imaginación es: movimiento que sobreviene a partir de la sensibilidad en acto.
La imaginación puede evocar figuras traídas de la sensibilidad e imágenes independientes de ella.
Imaginación primera. El alma nunca piensa sin fantasmas.
La imaginación es la base (Korhá) del pensar.
La imaginación hace hacer y posibilita la creación de representaciones.
Hume: imaginación como base del pensamiento.
Kant: imaginación a priori, imaginación sintética.
Castoriadis usa el concepto de imaginación colectiva para explicar la pertenencia, la defensa y el sentido del ser social y de las instituciones.
Imaginación social (sentido común) formado por figuras de referencia y valor, de premio y castigo, de afinidad...
Freud ve en los sueños y sus relatos un equilibrante fantástico de la vida en grupo.
Jung habla de arquetipos imaginarios que son figuras-mitos-fantasías colectivos (historias).
Lacan diferencia realidad, símbolo e imaginario.
Bachelard entiende la imaginación como una facultad y el imaginario como una dinámica correlativa a la acción vital. Dinámica que fabrica el adentro, el tejido (urdimbre) de la iniciativa, (autopoiesis), del inte-ligere (discriminación), del pensamiento, de la narración, del recuerdo, etc.
Imaginación es una función del cerebro, es la resonancia de un estado organizativo (Young, pensamiento y cerebro).
Bachelard distingue un imaginario dinámico-estático vinculado a otro imaginario material, vinculado a la existencia entre materiales., (del aire, la tierra, el agua y el fuego).
El imaginario del agua es inmersito.
El imaginario del fuego es confrontativo-táctil.
El imaginario de la tierra es confrontativo-instalativo.
El imaginario del aire es movimental, dinámico.

3. La imaginación en el dibujar

3.1 Dibujar

La imaginación en el correlato de la experiencia, que es, a su vez, la construcción del marco situacional donde un ente reflexivo se enfrenta con lo que no es él (el mundo).

Imaginación es figuración difusa y mecánica, asociada (provocada) al movimiento, las sensaciones y la memoria, convocadas en cada experiencia.

*

Dibujar es dejar marcas de movimiento en un soporte (marcas encadenadas en un soporte en creciente definición). Marcas superpuestas, marcas que se arremolinan y se distribuyen en el marco y en su despliegue estimulan un peculiar imaginario (el de dibujar). Al acabar de dibujar, el propio dibujo, como objeto figural autónomo y extrañado, se transforma en lugar del imaginario, del "habitar", del imaginario de lo envolvente.
Las variables del dibujar son matices imaginables, actúan en las fantasías asociadas a la experiencia del dibujar que es semejante a la experiencia del escribir (de cualquier hacer).
Respecto al plano en que se actúa, el soporte puede estar horizontal, vertical o inclinada.
El actor puede estar encima o debajo del plano de la acción cuando está horizontal
El marco, también, puede ser grande o pequeño de manera que el ojo lo puede apreciar de distinto modo en cada caso.
Por fin interviene la resistencia del material que se use para marcar, como su facilidad de trazo, de borrado, de interacción, etc...
El dibujar es una búsqueda de sentido con el trazo, que resuena según la significación de las figuras que aparecen. Hay ciertas situaciones significativas: En planta, desde arriba, entre dentro y fuera. En alzado, de frente, de lejos, desde fuera. En sección, de frente, entre dentro y fuera (o desde dentro). En perspectiva, en oblicuo, desde fuera, desde lejos (aunque se dibujen internas).
Esta es la significatividad situacional.

3.2 Categorías situacionales en el imaginar del dibujar

Son ubicaciones en el ir dibujando, en la acción que se desarrolla contra la resistencia de los trazos que se roturan y "que se parecen", con o sin conciencia del encuadre.
Ubicativas:

- Sin conciencia del marco.
- Con conciencia del encuadre que actúa como "ventana" o como "mundo".

Posicionales:

- Desde fuera, de lejos (desde arriba?).
- Desde dentro, en la sombra, de muy cerca, rodeado.
- Desde fuera y desde dentro. Sección, planta.

Atencionales:

- Desde el todo, desde el encuadre, desde una urdimbre general, (desocupación, recorte).
- Desde las partes, unidades que se agrupan una detrás de otra.

De actividad, velocidad:

- Rápido, huella, gesto, movilidad, dureza.
- Lento, quietud, asombrado, paztáctil, caricia

De intensidad:

- Fuerte, decisión, sajadura, sordidez, patetismo.
- Flojo, caricia, delicadeza...

De contraste:

- Crudo, patetismo, contraste.
- Fundido (sfumatto) tiniebla.

De color:

- Viveza.
- Apagado.

4. Dibujando

El esfuerzo por acercarse al imaginario del dibujar y del dibujo es un ejercicio de

recopilación con palabras de las experiencias habidas en la práctica del configurar y observar lo configurado estimulado por trabajos como los de Bachelard, Michaux, Pardo y otros.
En lo que sigue vamos a desarrollar lo más sistemáticamente que se pueda el acumulo de narraciones nacidas a la sombra de dibujar y de usar los dibujos como ámbitos donde alojarse y perderse. El trabajo no puede ser exhaustivo ni descriptivo de una dinámica standard. Sólo trata de ser conmovedor y estimulante que es tanto como decir activo imaginalmente.
Empezamos distinguiendo un imaginario reactivo material-corporal vinculado al dibujar (a la acción configuradora) y otro imaginario pasivo y ubicativo situacionador (significativo...) vinculado a la contemplación de los dibujos.
El primero es correlativo al hacer, al enfrentarse a la resistencia del trazado y a la experiencia de superposición-contraposición que el trazar sucesivo ejerce sobre lo ya trazado con anterioridad, en el contexto de la situación en que se dibuja según los casos.

4.1 Dibujar

Dibujar es dejar huellas estables en un soporte a partir de movimientos corporales. Esto es dibujar, al margen de los posibles mensajes que las miradas pueden aventurar después, escrutando visualmente los dibujos.
Dibujar, es por tanto, el registro de una danza, de una actividad espontánea conducida por el cuerpo y la mano de quien dibuja.

En el dibujar la materia es resbaladiza, se deja roturar sin romper, se deja teñir, pero todo hasta cierto punto.
Ante los movimientos devuelve trazos, figuras que saltan a la recepción, huellas que permanecían invisibles, caminos discursivos del vagar.
En el dibujar se está ante la magia química de la reacción instrumento-movimiento-soporte.

Si puede haber gozo en el dibujar es porque se puede disfrutar con el movimiento, con la acción gestual espontánea. Si hay sufrimiento en e dibujar es porque se antepone a la acción libre alguna intención comunicativa convencionalizada que distorsiona la espontaneidad forzando las pautas que tal gozo....
Vinculado al placer espontáneo de dibujar, aparece en toda reflexión sobre el hacer, la notificación de la imposibilidad de controlar la acción cuando está ocurriendo como acto. Arendt asegura que hacer pensar y pensar son situaciones incompatible, impenetrables, que sólo pueden tener lugar en sucesión y nunca simultáneamente. Primero se hace, luego se piensa, como si la atención necesaria para cada situación vital requiera un quamtum de energía totalizada excluyente.

En el dibujar (como el escribir), la mano, extendida en el lápiz (herramienta.-prótesis) rotura el soporte, lo acaricia y lo araña, lo marca y lo rotura, mientras los sueños del "roturar" "imaginante" roturan al dibujante descomponiendo su totalidad en particularidades del mundo que se desvela poco a poco al dibujar.
La mano que trabaja plantea al sujeto (al que trabaja) en un orden nuevo, en el enriquecimiento de su existencia dinamizada.
En este reino toda imagen es una aceleración. La imaginación va demasiado rápida.

El operar con las manos-mente adquiere el protagonismo de las imágenes simbolizantes pero ajustadas al operar, al puro sentir el hacer haciéndose.
La imaginación siempre es excesiva, formante.

La actividad artística (desde dentro) es un cortocircuitar de la acción-imaginación que funda el exceso imaginario, el imaginar de lo exagerado, la llegada al límite de toda situación.

"Poeta de mano formante, el obrero trabaja suavemente hasta encontrar la felicidad de la unión formativa con la materia. La imaginación no puede someterse al ser de las cosas. Si acepta sus primeras imágenes es para exagerarlas". (Bachelard)

La imaginación artística es "hábil", cambiante, ágil, elástica contra las imágenes fijas (pétreas) de la percepción.

El trabajo artístico pone al artista en el centro del universo de su trabajo porque el trabajo organiza lo que toca como entorno total.
El trabajo es-en el fondo de las sustancias-un génesis. Recrea imaginariamente mediante imágenes materiales que lo animan la materia misma que se opone a sus esfuerzos.
En su trabajo de la materia el homo faber no se contenta con su pensamiento geométrico de agente; goza de la resistencia íntima de los materiales de base.
La imagen material es el porvernir de cada acción sobre la materia.

En el dibujar cede el blanco, cede lo impoluto de la amplitud uniforme, que al recibir la roturación (danzada por la mano) descarga una unidad atenuada del patetismo (lo blanco) y deja aparecer el rastro (firme o dubitativo) de un ensueño gestual.
Dibujo, como sajadura, como operación anatómica, como disección de una superficie que oculta un organismo por definir. Todo dibujar es un sajar, seccionar, tumefactar.
Dibujar es seccionar el soporte, que secciona el imaginario de quien dibuja.

4.2 Dibujando

Dibujar es la prosecución de una roturación en un soporte que registra la roturación.
Nunca se empieza del todo a dibujar. Dibujar es reiniciar un dibujar ininterumpida, es ponerse a roturar otra vez una roturación borrada.
Se dibuja después que se ha dispuesto el medio ambiente próximo para acoger el dibujar.
Se dibuja sobre un soporte que puede estar horizontal, vertical o inclinado.
Se dibuja desde arriba, de frente o en oblicuidad. Se dibuja en planta en presencia o en escorzo.

4.2.1 En planta

En planta, desde arriba, roturando un territorio con la gravedad perpendicular a él. "En planta" no es una proyección geométrica, es una manera de encontrar el plano de trabajo.
Cuando en esta posición no se quiere "representar", el dibujar se comporta como una danza o un trazar sobre un plano.
Entonces las figuras del dibujar son, o directamente movimientos de una danza, o señalamiento de obstáculos (límites, cortes) entre los que se perfilan amplitudes.
Entonces el dibujar divide la realidad en porciones autónomas, muestra relaciones geométricas o de funcionamiento entre partes integrantes de un conjunto. La planta contribuye al conocimiento compactando los datos en forma de modelo (configural).

La planta des-monta des-arma, descompone, distancia (potencial analítico), des-articula.
Planta es territorialidad, ensueño de la voluntad.

Cuando se quiere "representar" (reproducir una apariencia) los trazos no son libres, formadres de un cosmos, sino partes de una concatenarción por hacer que aspira a concretar un contorno que recuerde lo que se intenta representar.
En estas circunstancias la imaginación se aplasta y el imaginario dinámico desaparece.
Representar es un caso particular especializado del dibujar.

4.2.2 En presencia

En presencia, en alzado tampoco es una proyección geométrica, es una posición del soporte

en relación al dibujante y el mundo. "En alzado" es de frente, con la gravedad orientada al lado inferior del plano del soporte. En alzado es de tú a tú, de presencia a presencia. En alzado se certifica lo que se eleva, lo que se sostiene.

4.2.3 En oblicuo

Cuando se dibuja en un plano oblicuo no se sabe bien como relacionarse con el propio dibujar.
"En oblicuo" es un estado anecdótico, forzado, absurdo.

4.2.4 En sección

Todo dibujar es explorar una sección, un corte en el tiempo, una detención del transcurrir que se acumula sucesivamente superpuesto a sí mismo en la sucesión temporal de ir dibujando.
El dibujo es siempre una sección figurada, congelada, detenida, discretizada del continuo del dibujar-configurar.
Cualquier dibujo terminado (abandonado, por satisfactorio) es una sección, como un preparado segregado del fluir indefinido del hacer.
Pero se puede también dibujar secciones, seccionar el dibujar seccionando lo que se dibuja.
La sección es la instalación al dibujar en la figuración de lo cortado, de lo que tiene interior y exterior.

La sección quiebra la realidad (según un criterio sistemático), la sección discretiza (es como una radiografía). Atraviesa los objetos que se interponen sin siquiera conocerlos.

Disecciona, transparenta, hace preparados del tejido estancial genérico. Categoriza el extaticismo. No fragmenta, atraviesa lo que aparece configurándose.

Hay secciones en planta, aunque el dibujar en planta es un dibujar que atraviesa las figuras que el propio dibujar traza, y hay secciones en presencia (secciones arquitectónicas) que recorren la figuración estructuración sintiendo la gravedad implícita en el marco.

4.2.5 El volumen

El volumen es la convención de la apariencia de la profundidad que aparece siempre dibujando "en presencia". Es un modo de categorizar lo enfrentado según su proximidad al dibujante. La conquista del volumen que supone el aplastar en el marco (en un alzado) los distintos planos del campo perceptivo ha sido lenta y trabajosa, y parcial, y agotadora.

El invento de la figuración plana del volumen está estrictamente asociado a la representación que es la trascripción en figuras de una situación ubicada frente al dibujante.

La representación supone el distanciamiento de lo representado. Indica que lo representado está lejos, separado; que es inaccesible y que así se acepta y se rubrica.
Quizás la perspectiva visual sea el invento que certifica la posición lejana del representador respecto a lo representado; la perspectiva permite saber y constatar que la lejanía es fehaciente.
El representador no quiere mezclarse en su representación, necesita simular su asepsia.
El debilitamiento de la representación coincide con un acercamiento al cuadro del "figurador plástico" hasta que se produce la fusión: artista y cuadro y "figuración" se funden en el acto de figurar. El autor salta al cuadro, que de encuadre (ventana) pasa a ser un mundo, un universo por el que se desplaza el "figurar" roturando un mapa de gestualidades o de contención figurativa, un habitáculo de un acontecer. El cuadro, así, se hace "casa", se hace alojamiento, geografía en planta (sin fondo) o en sección (de frente, desde dentro y desde fuera).
Las fotos son las representaciones instantáneas de la lejanía mantenida.

El expresionismo es el advenir de la envolvencia gesticulante.
El cubismo y futurismo son la lucha por la distorsión de la presencia relativizada.
El abstracto y el informalismo son la planaridad que nace, el invento de la planta y la envolvencia, la fusión del autor en la atmósfera de la obra.
Neoplasticismo, suprematismo son el triunfo de la planaridad, de la fusión en el cuadro del autor de la obra.
El dibujar para proyectar es el dibujar que tantea, sin convenciones de profundidad, universos habitables para la imaginación.

4.3 Enmarcando

La aparición del cuadro es un acontecimiento en la historia de la pintura. Tener un soporte de una medida a escoger, un campo para ejecutar dentro de él un trazado (una configuración).
Un encuadre es un recorte de una configuración teóricamente ilimitada, una ventana en la que aparecen trazos organizados; una porción de un escenario enorme, envolvente, inmanejable, una muestra de la reducción de un mundo, o un mundo en sí que recorta otro más grande.
El encuadre marco, concienciado, es una figura geométrica-materializada o una superficie o vacío con leyes geométricas precisas.
La geometría del marco es su estructura cósmica, su alma numérica, su determinación figural, su esqueleto arquitectónico proporcional, descompuesto, papiroflexico.
Cualquier marco pictórico es un esqueleto de la relaciones auto referenciadas, un ámbito de figuras abstractas encadenadas.
Cuando el marco se ve así, dibujar o pintar es ajustar trazos en esa trama plana, estático-dinámica que es la imagen de un territorio ideal visto desde lo alto o desde lo bajo (flotando).
Elegir el tamaño del lienzo es una primera decisión cósmica, inmanentista, es elegir el tamaño de una reducción sin tamaño, es elegir la figura del escenario donde se va a representar el acto de dibujar. Completa la geometrización del marco, aparece la urdimbre de todo lo pictórico, la arquitectura de la pintura.

La conciencia del encuadre trae al dibujar otra dimensión imaginaria que es la del todo y las partes, la de la composición como regla y contención de la situación de las figuras que se dibujan. Hay un dibujar que es un agrupar trazos hasta llenar el marco y un dibujar que, partiendo de la geometría del marco, distribuye sus figuraciones en ese territorio.

4.4 La velocidad dibujando

Rápido es sin control, en plena agitación-excitación. La rapidez pone de manifiesto la propia extrañeza del trazar y su automatismo. La rapidez ciega al que trabaja rápido, que actúa despreciando al soporte con sus trazos.
La lentitud transforma el trazar en un acariciar. Lentamente, dibujar es un pasearse apaciguado que casi permite pensar, un gozar del estar en el marco. Lentamente es casi instalarse en el encuadre y sentir los trazos ya trazados como referentes para la quietud.

4.5 La intensidad

La intensidad se vincula con la velocidad en cierto modo, aunque el trazar fuerte puede hacerse con lentitud, con sadismo.
Fuerte es agresión, decisión, urgencia, ansiedad, rechazo, confrontación. Ceguera de la intensidad semejante a la ceguera de la velocidad.
La suavidad es pasarse en la lentitud. Parece aburrida una suavidad rápida porque la suavidad es caricia plena, tacto en la superficie que es tacto de la superficie. El marco, ahora, se hace piel, cuerpo ajeno que el dibujar matiza modelándolo. La suavidad superficial es un teñido, un asombrado lento. La suavidad de un trazado lineal es un deslizarse sin trabas, sin urgencia, sin angustia.

4.6 Crudo, fundido, vivo, apagado

La crudeza se vincula al contraste de tonos, al claro-oscuro, mientras el fundido lleva a la gama, a la difuminación, a la tiniebla, a una especie de inversión de lo en trance del dibujarse.
Lo crudo y vivo es lo patético, lo contrastado, el dibujar, como escisión entre atmósferas radicales, entre sectores confrontados.
Lo fundido y apagado es el asombro, lo atmosférico lo pático envolvente.
Fundiendo sin viveza es hacer del dibujar la génesis de una atmósfera.

5. La imaginación frente a los dibujos

Un dibujo abandonado (terminado) es un marco roturado, un mundo de figuras urdidas en redes lineales que delimitan áreas de color e intensidad.
Bachelard nos enseña que La imaginación terrestre tiene dos aspectos (focos): el de la contra y el del adentro.

Adentro es la imaginación del acogimiento, de la quietud. Afuera es la contra. La actividad, las ficciones en derredor del hacer.
Las imágenes no son conceptos, son apariciones rápidas, rastros, superposiciones, impulsos, que nos hacen hacer. Ecos, y también reposos, estados de quietud, vacíos.
Las imágenes no se atienen a significaciones, las rebasan multifuncionalmente.
En muchas imágenes materiales (respectivas a la materia) es posible sentir síntesis entre el contra y el dentro que muestran la solidaridad entre la extraversión y la introversión.
La imaginación desea "con rabia" explotar la materia.
Las grandes fuerzas humanas, aunque se desplieguen de forma exterior, son imágenes de la intimidad. La imaginación es el sujeto transportado dentro de las cosas. (Bachelard)
Imaginar es con-moverse. Es elucubrar envolvencias y confrontaciones, es abrir el interior de todo lo experimentable, es albergarse. Alojarse, situarse en un escenario ficticio vinculado.
Toda materia meditada es inmediatamente la imagen de una intimidad. Los filósofos creen que esa intimidad esta siempre oculta. Pero la imaginación no se detiene; de una sustancia hace inmediatamente un valor.

Podemos visitar todos los objetos.
Más aún, cualquier objeto es una entidad que nos invita a que la visitemos a que nos perdamos en su interior.
Enfrentar un dibujo es entrar dentro de él.
En nuestra experiencia acumulada hemos "acotado" dos formas de penetración y un obstáculo insalvable.
El obstáculo es la representación.
Representar es, al tiempo de dibujar, pretender concatenar los trazos en unidades que recuerden situaciones verosimilmente visibles. Se representa en general en "presencia", de frente, atendiendo a generar figuras que se puedan apreciar como "objetos visibles ubicados en el medio". La representación es descripción de lo visible en cuanto que visible.
La representación es una forma de derivar la atención de la naturaleza básica del dibujar y ver lo representado es dejar de ver el representar.
Hay una relación histórica entre el progreso de la representación como establecimiento de una distancia insalvable entre el observador y la obra, y el deshacerse de la representación como facilitación de la penetración del observador en el dibujo.
Pero hay dos modos de entrar en un dibujo: uno, activo, que es entrar en la obra actualizándola, sintiendo la dinámica de su formación; y otro pasivo del que habla Bachelard (en "La tierra y los ensueños de la quietud") que es un entrar en el objeto para instalarse, para sentirse el protegido y alojado, para verse estando quieto.

5.1 Actualización activa

El modo de entrar activo, es entender el dibujo como el resultado de una acción que el que entra podría haber realizado, es ver el dibujo como consecuencia de un dibujar próximo, conocido. Esta entrada es la puesta en situación hermeneútica, válida para cualquier obra humana. Aquí el contemplador penetra en el autor, o mejor, hace que la obra sea un producto olvidado de su propia actividad, objetivación posible de un estado productivo que es familiar.

El modo de entrar activo en una obra se facilita cuando el que entra conoce, porque lo practica, el modo de hacer involucrado en la obra.

Sobre este modo de entrar-estar frente-dentro de una obra (dibujo) hay mucho .... Nosotros lo tratamos en " La interpretación de la obra de arte". (Ed. Complutense, Madrid, 1996).

Este modo de penetración produce ensoñaciones (imaginaciones) bien conocidas y difundidas.

Imágenes del reposo que lo son del refugio, del arraigo, de la casa, del vientre, de la caverna (retorno a la madre). Imágenes de la potencia subterránea (nocturna).

La voluntad (el ensueño o deseo consentido) de mirar el interior hace de la visión una violencia (búsqueda del residuo, de la falla) para hallar la grieta por donde violar el secreto que las cosas ocultan. Querer mirar dentro de las cosas es querer mirar lo que no se ve. Lo que no se debe (ni se puede) ver.

El no ver forma tensas ensoñaciones.

Michaux. "Rebasados los limites externos, qué amplio espacio interno; qué descanso. Pongo una manzana sobre mi mesa. Luego me pongo yo dentro de esa manzana".

Todo ensoñador que lo desee podrá ir, en forma de miniatura, a habitar la manzana.

Las cosas soñadas no conservan nunca sus dimensiones, no se estabilizan en ninguna dimensión. Las ensoñaciones posesivas son liliputienses (postulado básico de la imaginación).

Jacob. "Lo minúsculo es lo enorme. Imaginar la quietud es habitar un interior".

Las fuerzas dentro de lo pequeño se sueñan como cataclismos.

Podemos visitar todos los objetos.

La situación arquitectónica es la imaginación de la quietud que puede suscitarse en "todos" los objetos.

Los filósofos quieren vivir el ser que contemplan por dentro. Aunque la filosofía pretende exteriorizar ese dentro hasta hacerlo pétreo y lejano.

Todo interior es defendido por un pudor. Viviendo en un espacio pequeño, viven en un tiempo veloz (los soñadores).

En el interior se vive la vida enroscada. La vida replegada. Todo es concha.

La vida imaginativa desde dentro transforma en miniatura el cosmos. Hace de todo envoltura.

5.2.1 Envolvencia en planta

Los dibujos hechos desde el plano vertical y sin profundidad son dibujos habitables como amplitudes reconocibles. Incitan a un movimiento lento por su interior. Esto ya lo sabía Leonardo (Ver "El reflejo de la movilidad de la arquitectura", en Rev. EGA. Nº 9. 2004).

En planta se vive el juego de las líneas como roturación que descompone la superficie y el juego de los recortes entre líneas como reductos de una normalidad lenta y despreocupada, a veces interesada en observar entre los obstáculos.

Todo dibujo (seccionado) en planta es una geografía planimétrica, edificio en ciernes. Esta pecularieidad hizo productivos arquitectónicamente todos los dibujos "concretos" con figuras geométricas (racionalistas, neoplástica, abstractos, suprematistas).

5.2.2 Penetrar en la presencia

En un dibujo en presencia se puede penetrar de dos maneras. Si el dibujo es

"representativo" sólo se puede asistir a su historia, de miradas, de ademanes y posturas, sostenidas por palabras Este es el imaginario en marcha en la mayor parte de los libros descriptivos de obras de arte. Si en algún dibujo representativo hay algún objeto en la distancia cabe, como Michaux, instalarse en su interior, pero interior de palabras, de situaciones tensas arrastradas por la historia "representada" y no de instancias amnióticas envolventes y embrujadoras.
Si el dibujo no es representativo, la presencia es un lugar donde se puede uno instalar sostenido por los elementos del dibujo. Aparece la quietud postural que supone una manera de descansar, de sentir la lejanía y de estar fuera de sí. Cuando la presencia seccionada resulta productiva edificatoriamente el mundo conformado en el dibujo resulta un lugar de ex-tasis y de estatismo, un reino sometido a la verticalidad.

6. El dibujar en arquitectura

Las características imaginales del dibujar y los dibujos "en planta" en presencia plana y en presencia-sección, que provienen de la situación relativa del dibujante respecto al soporte-marco donde actúa, determinan que sean los modos figurativos naturales para explorar la habitacularidad de las configuraciones gráficas que acaban entendiéndose y viviéndose como irrealidades donde conjeturar la vida arrastrada por las ensoñaciones de la voluntad (del trazar) y de la quietud (del habitar los dibujos)
Este esbozo ha de proseguirse porque será el cierre del entendimiento con-figurativo del grafismo (lingüístico) y el fundamento de la entidad propositivo transformadora del dibujar como herramienta proyectiva respecto del medio ambiente habitacional.

7. Bibliografía manejada

Bachelard, G "La tierra y los ensueños de la quietud". FCE. México.
Bachelard, G. " La tierra y los ensueños de la voluntad" FCE. México. 1994
Jullien, F. "De la esencia o del desnudo" Alpha Decay
Michaux, H. "Escritos sobre pintura" Ed. Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia. 2000.
Seguí, J. "El reflejo de la movilidad en arquitectura" en EGA. Nª 9. Valencia. 2004
Seguí, J. "La interpretación de la obra de arte". EA. Complutense. Madrid. 1996.

8. Artículos/escritos publicados acerca del dibujar, proyectar

- Notas acerca del dibujo de concepción. Sevilla. 1986.
- Acerca del dibujo en arquitectura. EGA I, 1993.
- Para una poética del dibujo. EGA 3, 1995.
- El dibujo, lugar de la memoria- Florencia, 1996.
- El dibujo de lo que no se puede tocar. EGA, 1997.
- El reflejo de la movilidad en la arquitectura, 1998.
- Escritos para una introducción del proyecto arquitectónico, 1996.
- Proyectar arquitectura, 1995.
- Planteamiento y referencias pedagógicas (del dibujar y proyectar) 1998.
- El argumento del dibujar, 2001.
- Clasificaciones del dibujar y los dibujos, 2002.
- Las innovaciones en la enseñanza del dibujo, 2002.
- Una historia plástica de las aguas del mar, 2002.
- Dibujo y proyecto, 2002.
- La búsqueda de las figuras de luz. El negro, el borrado y el dibujante entre grises, 2002.

- Genealogía de las obras, 2002.
- Pensamiento gráfico. 2004.
- La funeble y la tur. 2004.
- Frente a frente. 2005.

9. Resumen de los puntos básicos encontrados en el dibujar y los dibujos

Desde dentro.
El proceder.
Naturaleza del dibujar (Notas.... 1986).
El dibujar como hacer. Rose.
El dibujar como querer. Argan.
La imaginación –(1ª aproximación, sin aclarar bien).
La dinámica del dibujar (1995).
El lenguaje gráfico – (imaginario) → por ver.
Aparición del cuadro .
Escribir dibujar. 1997.
Tocar y no tocar. 1997.

Desde fuera.
El lenguaje gráfico y su función ficcional apariencial. (Notas.... 1986).
Técnica universal de ideación (visualización), de preparación para obrar.
La representación, la aventura de unir. La sorpresa del objeto duplicado.

En arquitectura

- Como mediación. Boudon, concepción sin especificar.
- Planta y sección (1998).
- El dibujar en el proyecto (2000).

Arte abstracto

Contra la representación (con un marco de tiempo)
El XIX. Luchas obreras. Socialismo utópico.....
El cuadro, la composición (tenebrismo)
Formas de ruptura:

- Velocidad de gesto. atravesado del cuadro.
- Simplificación. Cezanne.
- Giro sucesivo del marco.
- Fragmento. Fragmentación. Cubismo analítico.
- Kandysky-gesto, planaridad, sección tisular (microscopio)
- Futurismo, lo que se mueve.
- atmosferismo. Matisse
- Dada, surrealismo
- Suprematismo. Racionalismo abstracto. Neoplasticismo (La radical composición)
- Informalismo. Action painting. Happening. Cage....
- Pop. Conceptual, minimal, land..., luz..., formato....
  post, abyección...La búsqueda del lenguaje.

2. Escribir (15-01-08)

"Con gran tacto y una gran experiencia, con calma y dignidad, cumplió su papel de jefe imaginario" (Tolstoi sobre Napoleón)
Gracq ("A lo largo del camino", Acantilado)
Gracq ("El mar de las Sirtes")
Gracq en el porvenir (V. Matas).
Escribir es transformar la literatura precedente recogida en el universo del escritor. (Nerval, Rimbaud, Breton)
Gracq abandona la trama por el arte de relatar/poetizar/progresar.
Borrachera de pre-sentimientos que es entrega a la realidad.

3. Los rastros (25-01-08)

Todos los rastros son señales de actividad motivada, gestos que quieren ser signos articulados de aconteceres que afectan, componentes de lenguajes previos, en ciernes.
El ambiente que envuelve la vida es un contexto (fondo) en el que el transcurrir natural deja huellas que son el texto actual del estado del territorio palpitante, que permiten, con su lectura, orientar el proceder de los entes vivos en solitario o en grupo.
Pero no cualquier huella es un texto "en planta" que incita a descifrarlo.
Cualquier dibujo es algo, es un decir patente que puede permanecer ambiguo si la situación en que se apercibe no es límite.
Darse cuenta de este extremo es llevar el dibujar a su raíz más profunda. Dibujar es sólo dejar rastros desde fuera. Desde dentro es un desplazarse con intenciones más o menos perentorias.

4. Dibujar (25-01-08)

Dibujo esperando que de mí mano surjan universos desconocidos.
No represento, me resisto a ello. Dibujo dejando fluir los trazos, que son rastros de desplazamientos en un medio invisible. No sé porqué me desplazo, pero las huellas marcan figuras que sólo puede ser los encaminamientos visibilizados entre los obstáculos invisibles que conforman un lugar de la sorpresa.
Hay un dibujar que quiere ajustarse a la impresión de lo que se ve enfrentado. Ese dibujar se puede complementar de manera que pueda servir como ilustración de un texto narrativo previo. Yo no procedo así. Me dejo llevar y mi mano entonces configura entornos reales (para mi mano) que revelan mundos invisibles, que se supone que están bullendo dentro de mi cuerpo, actuando por impulsos que no soy capaz de percibir y mucho menos de conceptuar.

5. Círculo de Bellas Artes (29-01-08)

Actividades alteradoras.

Se trata de realizar actividades en paralelo a los talleres convencionales del círculo (Desnudo, bodegón, taller).

- Conferencias planteadas a propuesta de los asistentes.
- Exposiciones de trabajos extremos.
- Happenigs del dibujar.
  - Oscuridad y sombra. Figuras de luz.
  - Movimiento.
  - Mente en blanco.
  - Dibujos.
  - Habitar dibujos.
- Publicación de escritos y obras.
- Visitar exposiciones.
- Asistir a charlas generales.
- Diálogos gráficos.
- Procedimientos creativos.
  - Cadáveres exquisitos.
  - Colaboraciones.
  - Dibujo automático.

6. El dibujo de la vida (04-02-08)

E. Vila- Matas. Montaigne de S. Zweig.
Dali dibujó a Freud moribundo.
Dibujos de la muerte, pintura post-subreal.
Zweig buscó el dibujo de la vida en Montaigne que había inventado el ensayo dibujándose a sí mismo desde su torre (buscándose a sí mismo).
Buscarse a sí mismo en el lenguaje es enfrentarse con la perplejidad.
Pessoa se fracciona a sí mismo (se disecciona) en sus heterónimos ante la imposibilidad de afirmarse como sujeto unitario (somos trozos de narraciones).
Montaigne en sus ensayos encuentra distintos rostros. Primero el suyo. Luego, después de publicar con éxito, otro distinto "todo hombre presenta otro rostro cuando se siente observado". Después del éxito Montaigne escribe para los demás (rehace los Essais).
Los nacis dibujaron la muerte.
Muchos escritores lucharon contra el sufrimiento y la impostura (M.Cervantes, Kafka, Musil, Becket, Perec...)
Zweig admiraba en Montaigne el noble esfuerzo por salvar la independencia personal en una sociedad fanática y destructora (XVI).
Montaigne cuando sabía que le leían se vió impelido a fabular (se dio cuenta de que su pensamiento vagabundo no sería nunca nada sin la ficción y la tensión que la ficción introduce en la búsqueda de sentido).

Debió de haber un tercer Montaigne (el anterior a la primera escritura de los Essais) que seguro que sospecharía que la gran escritura (la que dibuja la vida) no siempre es legible.

7. Dibujos (06-02-08)

Las cuatro principales categorías.

- Rastros.
- Presencias.
- Secciones
- Atmósferas.

Rastros.
- Encaminamientos
- Roturaciones
- Zonificaciones
- Plantas.

Presencias (con o sin perspectiva)
- Paisajes
- Personas + paisajes + ...
- Objetos.

Secciones
- De plantas.
- De presencias.
- De tejidos

Atmósferas
- contextos globales-informales.
- Figuras de luz.
- Figuras de gestos.

8. Dibujar con carbón (18-02-08)

John Berger "Apuntes para un retrato" (EP. 06/02/08)

He cambiado de la tinta al carboncillo, porque éste es más indeciso, más deshilachado, más quebradizo. La pintura sabe desde el principio lo que quiere decir; el carboncillo escucha.

*

Son muchos los mexicanos que alguna vez en su vida acuden en peregrinación a la basifica de Nuestra Señora de Guadalupe. Pero casi son tantos los que visitan en grandes grupos

familiares *La epopeya del pueblo mexicano*, los murales de Diego Rivera. Y no van a ver estas pinturas inmensas por razones artísticas, sino para recordarse su destino y reflexionar sobre su historia.

Ninguna reproducción puede dar una idea de la escala del fresco de Rivera que corona la escalera principal de lo que fue, hasta tiempos recientes, la sede del Gobierno. Se suele comparar con la Capilla Sixtina, y la comparación no es exagerada, siempre y cuando se limite a los frescos del *Juicio Final*.

9. Dibujo (25-02-08)

Cada vez que se habla de dibujo todos entienden algo así como trazado (representativo en general) hecho a mano libre. Dibujo artístico.
Dibujo técnico parece querer decir dibujo con regla y rotulador,
¿Y el diseño asistido? Los productos del CAD ¿son o no son dibujos?.
Necesitamos una palabra nueva que no conlleve evocaciones radicales.
¿Qué palabra podría ser?
Trazado, rastreado, marcado, configurado, figuración, huella.

Rastro. Rastreo.
(Diccionario del español actual).
Dibujar es formar gráficamente marcando trazos en una superficie. Marcar. Aparecer.
Dibujos – acarreos.
Dibujar- enredar.
Figurar, formar, conformar.
Dibujar (Corominas).
Representar y "labrar madera " deboissier.
Dibujar está enraizado con "parecido", rasgos con parecido, representar.
Dibujo-boj-cuervo.
XVIII. delinear en una superficie representando de claro y oscuro la figura de un cuerpo (Covarrubias) "entallada er debuxada".
Dibujio-entalladura-devastado
Contramolde del movimiento del cuerpo.
Grafoaje es lenguaje.
Gráfico, graficar.
Grafo-rastrar
arrastrar.

10. Dibujo 1 (27-02-08)
C.B.A.

- Dibujar el amanecer.

- Dibujar sentimientos.
- Dibujar con los ojos cerrados.
- Con música.
- Con olores.
- Después de tocar cosas.
- Después de oír poemas.
- Figuras de luz.
- Fotografías continuas.

*

- Apoyo a la visión periférica.
- A las sensaciones corporales de movimiento.
- El papel como un territorio. (Dibujo).
- Apagar las luces.

11. Dibujo 2 (03-03-08)

- Contar historias e ir implementándolas. Luego – reportaje del camino.
  Se busca el "de repente" individual y colectivo.
  Adorno, trabajo social y autónomo.

- Mucho trabajo
- Todo lo que sea interesante.
  Sin frenos morales, sin pre-juicios, sin ideas-previas.

Grupo-profesor como disolutor de prejuicios. Estimulador de radicalidad.

12. La planta del pie (07-03-08)

El pie planta, se planta, porque plantar es pesar, penetrar, dejarse ganar por la gravedad.
La planta del pie deja huellas.
El rastreador sigue las huellas, las dá sentido (las interpreta). Y lo hace borrando las suyas, evitando toda marca, flotando, acariciando el terreno en suspensión (como el amigo de D. Juan, de Castañeda).

13. El Dibujar del arquitecto (16-04-08)

¿Cómo se puede ser arquitecto sin saber dibujar? (una profesora de geometría).
Dibujar, dibujar, para poder ser arquitecto.
El dibujar es la llave para llegar a las ideas...
Pero en las escuelas no se habla de dibujar, sino de dibujos.
Dibujar es disfrutar dibujando, no hacerlo de una manera u otra. Dibujar es hacer marcando, se entienda o no se entienda el resultado como algo parecido a algo.
Dibujar es una actividad.
Los dibujos son obras sorprendentes.
Algunos dibujos tienen el prestigio de su apariencia fotográfica, como si fueran retratos de modelos que habitan en otros mundos.

14. Mis dibujos (20-06-08)

Son acontecimientos cristalizados irrepetibles de un hacer henchido de fantasías remotas, retenidas en los músculos, y que fluyen al permitir al cuerpo con-moverse.
Mis dibujos son un rastro infinito (e infinitesimal) de la energía que mi cuerpo acumula y administra.
Cada dibujo es un mundo reducido y todos mis dibujos la galaxia de mi negra-vacía euforia.

15. Nada (04-08-08)

El ser y la nada forman una identidad contradictoria pasando ininterrumpidamente de lo formante a lo formado. Esta identidad es creadora –autoformante-.
Los seres que actúan en el mundo histórico autodeterminándose mediante la expresión se presentan como una perspectiva del mundo. Cada ser es un mundo.

16. F. Tomás. "Escrito, Pintado" (1) (09-08-08)

Escribir, pintar.
Final de la antigüedad (V – IX).

Las imágenes pintadas se presentan como sucedáneos de letras escritas, sirven para los iletrados.
San Isidoro busca la verdad a través de las palabras. Inteligencia – gramaticalidad.
La caída del Imperio hace tender lo escrito hacia la imagen visual (Benjamín).
Aparición del texto oscuro.
Siglos VI, VII y VIII.
Literatura: Se afirma en su materialidad, se encierra en el enigma de las palabras.
Pintura: Se toma a si misma como último significado posible (juegos de líneas).
"... lo que la escritura muestra a los que van a leer, eso mismo hace la pintura con los necios, porque en ella los ignorantes ven lo que deben imitar.
En ella leen los que desconocen las letras.
Lo que fué colocado en las iglesias lo fué para instruir las mentes ignorantes. (Gregorio Magno 1129).
Por tres causas se hace la pintura:
1° porque es la literatura de los ignorantes.
2° para que la casa se decore.
3° para que se recuerde la vida de quienes nos precedieron.

La pintura ilustra cosas (situaciones) pretendidamente ocurridas, situaciones instantáneas. pero sólo se puede entender como ilustración de un relato conocido o que alguien conoce. Una pintura muestra algo de alguna historia. Sin el relato contextuador la pintura es una figuración que se asemeja a cosas pero que no se sabe lo que quiere decir. El ignorante pregunta esto aún hoy.

*

Sólo cuando se sabe que pintar es tantear, calcular, ensayar, rectificar, etc, apuntar, borrar... entonces la pintura dice por encima de su apariencia figural.
Lo mismo pasa con la escritura.

El Imperio Carolingeo (XII).
Lo fundamental de este imperio es la "renovación" por la escritura.
Se impone el latín (primer esperanto totalitario) y una caligrafía especial (de la abadía de Corbil...)
Escritura como instrumento organizativo regulador.
En el contexto de la narración se ven así las imágenes:
Aunque algunos doctos puedan evitar la adoración de imágenes porque veneran lo que representan, los indoctos no pueden, y adoran y veneran lo que ven.

La búsqueda del parecido es la búsqueda de la señal de la presencia. La búsqueda del relato del que la imagen es ilustración es la búsqueda de la representación.

*

La representación supone admirar la obra como si fuera el registro de la asistencia del artista a la escena pintada.

Los teólogos de la época explicaban que las imágenes no pueden hablar, ni oír, ni moverse, que no son "reales".
Además, explicaban que todas las artes no pueden realizarse sino después de un aprendizaje, pero pueden ser hechas piadosa o impiamente.
Las imágenes arrastran poderes mágicos (animistas).
Sin la acción, las imágenes no tienen significado.
Los iconoclastas eran los que temían el valor mágico de las imágenes.
"Verbum Veritas": Amar la verdad, no la palabras, oponer el significado a su expresión.

Estas posturas entienden la existencia de una realidad inmutable y una expresividad aprendible.

Pág. 104.
Rabano Mauro escribe poesías disponiendo las palabras en figuras (como los futuristas) que forman dibujos. Rabano habla de poemas "rectangulares" o en "cruz".

17. Facundo Tomás. "Escrito, pintado" (2) (12-08-08)

Retórica.
Las artes plásticas se instalan en el mundo de maneras variadas.
Con el pensamiento mágico, en continuidad, el arte aparece junto a los demás objetos.
Con el pensamiento racional, el arte se segrega de la vida. (XII, XIII). Se va de una representación del más allá a otra del espacio-tiempo visible (en el Renacimiento).
En el XII-XIII los objetos artísticos dejan de ser presencias para devenir re-presentaciones.
La inserción de las artes plásticas en el mundo nos coloca en un espacio retórico.

*

La retórica empieza considerando la existencia de un sentido propio de los términos (lingüísticos) y por oposición a él aparecían los "sentidos figurados" que alteraban el sentido propio: Las figuras y los tropos.
Hoy se cuestiona la existencia del sentido propio. (Cohen señaló el discurso científico como generador de sentidos propios...). Luego habló de normas semánticas.
La semántica se logifica – contenido de la forma.
La lógica se semantiza – forma del contenido.
La trasgresión (desvío) de la norma adquiere significado lógico.
Todorov – señaló que afirmar que las figuras son desviaciones (de la norma) no es falso.
La teoría de las desviaciones es óptima a nivel de la descripción pero fracasa a nivel de la explicación.
Hoy – retórica de las imágenes visuales.
Intento de sistematización semiótica y retórica. ("Tratado de los signos visuales" Grupo Mn, 1992).
Se señala que hay empleos del lenguaje en que la función referencial deja de ser primaria (función representativa) para pasar a primer plano (del usuario) el mensaje mismo ->considerando esto como demarcación parece que responde a leyes estrictas (retóricas).
Definen ahora la retórica como ciencia de los enunciados alo-tópicos o desviantes.
Desviación – viene de la falta de pertenencia con relación a una regla del sistema o del enunciado visual.
Durand identifica la norma con la imagen fotográfica-
La norma es la re-presentación aunque distinguiendo qué es lo que cada época representa.
Gótico – representa estructuras (?) del más allá.
Renacimiento – representa la apariencia de lo real (mimesis) (?).
la retórica de la imagen debe concebirse como desaparición respecto a las apariencias.
La dialéctica que nos importa es la que aparece entre la condición objetual del producto artístico y su condición representativa. Mimesis diferente como imitación de la naturaleza en sus procesos generativis (Demócrito).

Klee – Yo hago lo visible.
Yo, lo que hago, es visible siempre.

Platón: La función de la imagen es hacer visible lo invisible.

La función de la forma es hacer imaginable lo invisible.

Los hombres producen obras que pasan a formar parte del inventario del mundo.
¿Cómo se sitúan estas obras?
-en continuidad con otras cosas, yuxtaponiéndose, y
-diferenciándose, como discurso sobre el mundo.

El desvío de la norma de la imagen visual es radical. Siempre aparece extraña, recortada, cerrada frente a la norma perceptiva de la apariencia, general, ilimitada, en movimiento.

Respecto a lo anterior:
-la yuxtaposición es la metonimia.
-La selección y sustitución es la metáfora.

Pág. 119
Eikhenbaum sentenciada.
Metonimia – prosa
Metáfora – poesía.
(Tabuchi. El cartero y Neruda).

Estamos pues hablando de dos figuras retóricas elementales. Ellas representan a la perfección esa distinta relación de partida de los objetos artísticos con los otros. Pues añadirse, yuxtaponerse, es colocarse en un contexto, contiguamente al resto de las cosas; y *contigüidad, contextura* son precisamente los rasgos que definen a la metonimia De la misma manera, «elaborar un discurso sobre el mundo» es seleccionar determinados aspectos de ese mundo y sustituirlos por su representación: «selección» y «sustitución» son las operaciones que caracterizan a la metáfora. Esa fue la posición de Roman Jakobson, extensamente expresada en un famoso artículo elaborado conjuntamente con Morris Halle (1956). A partir del estudio de distintos casos de afasia extraía la conclusión de que el lenguaje se estructuraba bipolarmente: uno era el polo metonímico y el otro el metafórico. Jakobson extendía la doble polaridad desde el lenguaje a toda la conducta humana. La posición de Jakobson ha sido, con posterioridad, ampliamente criticada.

Por su parte, Todorov ya había tenido ocasión de criticar la bipolaridad jakobsoniana (1970, p. 57):

> «Ya es tiempo de que dejemos de maravillarnos ante la posibilidad de reducir todas las figuras a dos solas: semejanza y contigüidad. Si Mauss, Saussure (a través de Kruszewski) y Freud utilizan esa dicotomía, no hay que creer que esa coincidencia milagrosa confirma la verdad de la oposición: simplemente, los tres se han referido a una clasificación, en ese entonces corriente, de las asociaciones psicológicas. Como dice Nietzsche "si alguien oculta algo tras un matorral y luego lo busca en ese preciso lugar y lo encuentra, no hay nada que alabar en esa búsqueda y ese hallazgo..."».

18. Diseñar edificios (12-08-08)

Diseñador de habitáculos.
Dibujar, figurar habitáculos y edificios.
No proyectar.
Hacer dibujos de edículos.
Pero todo el mundo sabe figurar habitáculos, todos saben como quieren que sean sus habitáculos.
No sabrán dibujarlos bien, pero ni saben figurarlos.
Y los edificadores. Esos si saben organizar la amplitud para albergar gentes que saben como acomodarse al ambiente.
El ambiente es como una pasta moldeable donde cada uno acomoda su cotidianidad.
Todos saben habitar la amplitud; y refigurarla, y organizarla.
Sobre este saber antropológico básico se asienta la analógica del diseñar edificios.

19. Dibujo (24-08-08)

Huella, rastro, marcación.
En el suelo el rastro es de realidad; tiene sentido, señala.
Dibujan el suelo los seres vivos, los fenómenos naturales, y los grupos de personas que se desplazan y que se avientan.
El dibujo del poblado es una marcación zonificada de tamaño natural que se vive con el cuerpo.
El cultivo es un dibujo directo de producción.
Dibujo en planta, en horizontal, realista intelectualmente.
La sección empieza siendo un corte, sajadura de cualquier cosa, rotura, indagación, búsqueda de un interior.
La presencia aparece en el dibujar vertical, en la confrontación -> Dibujo esquemático de estructura contra la gravedad y contra la luz. Viene de tocar. Dibujar como acariciar.
La sombra y el tacto son referentes del dibujar alzado.
Mirar el cielo es conformar, diferenciar figuras. Fundamento de la apariencia figural- El parecerse.
El reconocer la figura trazada es la base de la escritura y, en otro sentido, el germen de la representación.
El reconocer es origen de la semejanza del parecido y de las figuras retóricas.
A partir del parecido –en conexión con la narración- surge la representación, que es la aventura de un modo del dibujar que eclipsa el dibujar directo arquitectónico.
El dibujar del escribir es un dibujar en un plano inclinado moviendo la mano en suspensión del brazo. Dibujar reduciendo el tamaño. Sin tamaño.
El dibujar vertical es una esgrima, una danza trazadora manteniendo la distancia (una distancia de vacío movimental). Dibujar moviendo todo el brazo, fabricando un contramolde virtual.

20. Trazados, dibujos (24-08-08)

Acotaciones de Watson. "Arquitectónica del significado".

1. Geometría.
La geometría, por ejemplo, es una ciencia física que se basa en el dibujo de líneas rectas y círculos. Si se objeta que las líneas y los círculos existenciales, aquellos que están dibujados realmente, carecen de la exactitud perfecta de la geometría, la respuesta de Newton es que «los errores no pertenecen a las artes, sino a los artífices. El que construye con menor exactitud es un mecánico más imperfecto, y si alguien pudiese construir con absoluta exactitud, este tal sería el más perfecto mecánica». El título de la obra de Newton, *Principios matemáticos* de la *filosofía natural*, no implica que los principios matemáticos sean externos a la naturaleza, sino más bien que lo real es matemático, es decir, que el tiempo, el espacio y el movimiento verdaderos son ellos mismos matemáticos. El éxito científico de Newton depende de la distinción entre lo verdadero y lo aparente, y muestra lo verdadero en su carácter matemático.

*

2. Tao como geografía de la acción.
Tao siendo luz semeja la oscuridad.
Tao siendo progreso semeja el retroceso.
Tao siendo suave semeja aspereza.
La Virtud Superior es vacía como el Valle.
La Claridad Superior es como si careciera de resplandor.
La virtud perfecta parece insuficiente.
La virtud más sólida parece frágil.
La virtud más recta parece confusa.

*

3. Escribir.
El análisis también puede servir para organizar las obras de ficción. Los argumentos son así, argumentos de descubrimiento que proceden desde una situación inestable o indeterminada hasta su resolución a través del descubrimiento del modo en que encajan entre sí todos los elementos. El ejemplo clásico, convertido en clásico en parte a causa de que es el que cita el mismo Aristóteles, es *Edipo* rey, de Sófocles. La situación inicial e inestable a causa de una plaga cuya causa es desconocida, y se resuelve cuando Edipo descifra el acertijo sobre él mismo. El narrador del relato Edgar Allan Poe *Los crímenes de la rue Morgue* diferencia entre la facultad de análisis o resolución y la de cálculo, y subordina el cálculo al análisis: «Esta facultad de resolución está, tal vez, muy fortalecida por los estudios matemáticos, y sobre todo por esa destacada rama que ha sido denominada análisis. pero calcular no es intrínsecamente analizar".

*

4. Arquitectónica.
Esta ciencia, lejos de subordinar estas múltiples tradiciones y filosofías en un único punto de vista, mejora cada una de ellas haciéndolas arquitectónicas con respecto a toda la tradición universal o mundial. Tenemos aquí una comunidad análoga al reino de los fines de Kant, una república universal de filósofos en la que cada uno de ellos es al mismo tiempo ciudadano y soberano.
En conclusión, la presente arquitectónica del significado puede ponerse en relación con sus predecesoras en épocas ónticas y epistémicas. La *Metafísica* de Aristóteles es una arquitectónica del ser. El ser es autodeterminante en las sustancias y las sustancias son autodeterminantes, cada una a su manera, a través de sus principios y causas. La Metafísica busca sus principios y causas a través de los que son autodeterminantes, cada una a su manera, todas las sustancias. La *Crítica* de la razón pura de Kant es una arquitectónica del conocimiento. El conocimiebnto es autodeterminante en las ciencias, y las ciencias son autodeterminantes a través de sus elementos apriorísticos. La Crítica busca los

principios a priori a través de los que todas las ciencias son, cada una a su manera, autodeterminantes. La presente obra es una arquitectónica del significado. El significado es autodeterminante en los textos y los textos son autodeterminantes a través de los elementos árquicos. Esta obra busca los elementos árquicos a través de los que todos los textos son, cada uno a su manera, autodeterminantes.

No hablar de dibujar y buscar en el dibujo la idea arquitectónica (?) llevan a un callejón sin salida.
El dibujar del arquitecto no es un proceder hacia la belleza ni hacia la precisión. Es un proceder tentativo, circular, aproximativo, un modo de estar haciendo, buscando configuraciones (plagiando con variaciones, recordando o inventando relaciones limitantes).

El dibujar es el apoyo de la irrealidad que es proyectar, es el ambiente de lo invisible, de lo inalcanzable que se hace posible en el proyectar.

21. Dibujo 1. POL Dibujo 2. POL (24-08-08)

Enfoque complejo y en común.

Ojo, aquí no se va al exterior, sino al interior.

La búsqueda interior de la expresión, envolvencia, habitabilidad del dibujo.

El dibujar.

Hacer reflexionar y comunicar.

Buscar en uno mismo entendimientos.

La acción gráfica genera significados poéticos y arquitectónicos. Tomografías de la acción; reducciones, miniaturas, mundos.

Dibujar, escribir, extrañamiento.

22. Dibujo (24-08-08)

Huella, rastro, marcación.
En el suelo el rastro es de realidad; tiene sentido, señala.
Dibujan el suelo los seres vivos, los fenómenos naturales, y los grupos de personas que se desplazan y que se avientan.
El dibujo del poblado es una marcación zonificada de tamaño natural que se vive con el cuerpo.

El cultivo es un dibujo directo de producción.
Dibujo en planta, en horizontal, realista intelectualmente.
La sección empieza siendo un corte, sajadura de cualquier cosa, rotura, indagación, búsqueda de un interior.
La presencia aparece en el dibujar vertical, en la confrontación -> Dibujo esquemático de estructura contra la gravedad y contra la luz. Viene de tocar. Dibujar como acariciar.
La sombra y el tacto son referentes del dibujar alzado.
Mirar el cielo es conformar, diferenciar figuras. Fundamento de la apariencia figural- El parecerse.
El reconocer la figura trazada es la base de la escritura y, en otro sentido, el germen de la representación.
El reconocer es origen de la semejanza del parecido y de las figuras retóricas.
A partir del parecido –en conexión con la narración- surge la representación, que es la aventura de un modo del dibujar que eclipsa el dibujar directo arquitectónico.
El dibujar del escribir es un dibujar en un plano inclinado moviendo la mano en suspensión del brazo. Dibujar reduciendo el tamaño. Sin tamaño.
El dibujar vertical es una esgrima, una danza trazadora manteniendo la distancia (una distancia de vacío movimental). Dibujar moviendo todo el brazo, fabricando un contramolde virtual.

23. Imagen (28-08-08)

¿Y tú, que eres pintora, qué imagen tienes de la ciudad?

Es una pregunta de una periodista radiofónica de verano en la que da por sentado que los pintores están para tener imágenes.

No sabía ella que es al revés, que los artistas son destructores de imágenes, demoledores de iconos, des-hacedores de figuraciones.

Lo mismo que un escritor es el que no tiene nada que contar (Handke), un pintor es el que no tiene nada que figurar.

El artista des-figura, con-figura y borra, traza y destraza, troza y destroza.

24. Poesía (13-09-08)
"Para llegar a José Miguel Ullán" (Babelia 13/09/08).

La poesía para Lezama es el intento de mediar en las contradicciones (dualismos) de

nuestra cultura (arte-vida, claridad-oscuridad, experiencia-lenguaje).

El secreto de la realidad radica en el lenguaje.

Las palabras traen y llevan ese secreto como los pájaros el polen de las plantas.

Las palabras portan algo que desconocen.

Las palabras, manjares de la pronunciación, son cápsulas que portan realidad oculta en cantidades ambiguas, que enlazan oraciones separadas por abismos de tiempo espacio y sentido.

La poesía es una dama que deshace nudos (que crea vacíos, separaciones).

La poesía es un lugar de espera y acecho, de escucha, para encontrar en el lenguaje la historia no realizada, la sorpresa del absurdo creador.

Somos ladrones de palabras y el poeta no es tanto el que espera el nombre exacto de las cosas (atracciones) como el que sabe que nada tiene un único nombre.

Lugar del deseo desconocido, de la pasión vacía genérica, alocada, de nombrar (fundar) el estado en que se desea desear.

La poesía es des-conocimiento.

Construcción (y sostenimiento tensional) de un lugar autodogmático donde uno se pregunta ¿Qué es esto que yo no he sido?

Montaigne dice que el hombre es un objeto (en el desdoble) diverso y fluctuante. El yo no es rígido, se mueve en oleadas.

Nada está fijo en el hombre, nada es una sola cosa (situación). Somos todo al tiempo.

El poeta no sabe ni quien es ni lo que quiere.

El poeta (artista) es el que sabe colocarse apasionadamente activo en la situación de quien no sabe que hace en este mundo, ni si quiere algo de él.

Benditas sean las cosas que llegan siempre tarde.

La poesía es la historia del que espera (?) algo que no puede ser dicho de una sola manera.

No. Jamás. La poesía es la historia del que se coloca en el lugar del que y en el que nada puede ser dicho de una sola manera.

Kafka: "Un artista del trapecio" un trapecista que quiere vivir constantemente en el aire. Duerme encima de los armarios, viaja en las redecillas de las maletas.

El artista no espera nada, espera la nada. El artista se instala, siempre que puede, en el lugar donde su acción refuerza, recrea y sostiene ese mismo lugar de actividad denominadora (figurativa) de la extrañeza radical

Un artista hace su lugar de perdida de sí, su lugar desde el que él mismo es los otros radicalmente. Lugar desequilibrado.

La historia de Abiel:

No fuma, no bebe, no se entrega al amor, se reserva. Le gusta ir al bosque de noche. En busca de venados. Sabe que todos los animales (excepto el hombre) desprenden una luz rojiza. Pero desea afrontar la luz blanquísima que sale de la mirada del venado cuando le apunta con un arma.

El mundo poético (de Ullan) es un mundo fragmentado hecho de palabras que giran alrededor de delicadas llamas.

El poeta busca la mirada blanca de su venado (de su otredad estática, de su nada confrontada).

Zaid. "La niña y la vaca"

La vaca seguía a la niña, se dejaba llevar por el ritmo de su corazón. Las vacas admiran con asombro la figura perfecta de las niñas.

Poesía. Dejarse llevar por el ritmo del corazón, soñarse con preguntas (soñarse, escribiendo preguntas, retorizando preguntas). Alzar el vuelo abierto a la carne buscando el nombre de lo siempre anterior.

La poesía no es espera. Nadie puede esperar nada. Es quietud, es confrontación, es sostenimiento en el vuelo. Es la dinámica que aquieta.

25. Dibujar y dibujo (22-09-08)

No hablar de dibujar y buscar en el dibujo la idea arquitectónica (?) llevan a un callejón sin salida.
El dibujar del arquitecto no es un proceder hacia la belleza ni hacia la precisión. Es un proceder tentativo, circular, aproximativo, un modo de estar haciendo, buscando configuraciones (trazando con variaciones, recordando o inventando relaciones limitantes).

El dibujar es el apoyo de la irrealidad que es proyectar, es el ambiente de lo invisible, de lo inalcanzable, que se hace posible en el proyectar.

26. Hacer. Escribir, dibujar, proyectar (1) (18-10-08)
M. Vicent: "Marcel Proust: así hila el gusano de seda" (Babelia 882)

Proust es un personaje mimado, delicado, enfermizo, snob, maricón, petimetre, atormentado, fascinado por el lujo, burguesito.

Sufre declarando su amor, reclamando atención, viviendo una doble vida de chico prometedor y homosexual.

Era tenido por un adulador.

Así, Proust hilaba su capullo como un gusano-crisálida-deslumbrante.

Vicent - apunta bien a esta metáfora pero no entiende la diferencia entre memoria y recuerdo, no sabe de qué trata recobrar el tiempo, tejer una narración ...

Dice Vicent: el tiempo era esa misma sensación que te acoge a veces entre el sueño y la vigilia (no ha leído a Bachelard) en que, al despertar, uno no se halla despierto del todo y, en el momento, ignora donde está y confunde su existencia con los objetos que le rodean ...

y luego se refiere a los personajes y actuaciones de la novela.

Proust, a los 37 años abandona al mundo, se encierra en su habitación (previa envolvencia radical) y allí se abre a la memoria, des-hace el tiempo, se adentra en un presente espacioso y un poco nublado y, así preparado, elabora el hilo de seda que él proyectará a su alrededor en su danza interminable y febril, hilo del recuerdo inventado en el narrar que acaricia la memoria envolvente una y otra vez al tiempo que la retiene (Recherche).

Proust es capaz de sostener la memoria como un olvido general, detenido, presente total sin tiempo, del que rezuma, por su escribir, la narración que, en la medida que emerge, elabora el recordar que cristaliza en su recuerdo-narrado, cerrado, ya sin su recordar, resonando en la obra como en el capullo aferrado a las paredes, que contiene al personaje y su espesor a su historia vivida de canto como un eterno presente difuminado, sólo activado por las convulsiones del cuerpo que se agita y escribe, y secreta una hilazón que, envolviendo, puede extenderse (proyectándola en un plano) indefinido.

Todo artista actúa como un gusano de seda que genera su capullo secretando su hilo, al tiempo que se revuelve en el espacio en una danza ovoidal continua, repetitiva, autoreferenciada. Cuando los gusano de seda no tienen un diedro verticalJhorizontal para anclar su capullo, se desplazan por el plano, de extremo a extremo, en todas direcciones, hasta fabricar un tejido maravilloso que es el capullo desplegado el contramolde horizontal de una danza que debía de haber sido tridimensional.

27. Scamozzi (1615) (2009)

"Los dibujos... vienen a ser sólo de tres clases: esto es, la planta o superficie, el alzado o fachada y la sección, estas dos últimas sirven para levantar el cuerpo el edificio: y esta es un vía infalible para conocer todas las cosas, ya sean naturales o artificiales, e incluso en parte las sobrenaturales; puesto que por medio del dibujo se reduce en pequeñísima forma el mundo terrestre e incluso el celeste: ... De modo que por medio del dibujo se expresar fácilmente todo aquello que no se puede lograr con ni con múltiples palabras ni describir por escrito; por esta razón se puede decir que el dibujo sea más bien un don celeste de Dios, que cosa descubierta por el ingenio humano".

NOTAS

NOTAS

CUADERNO

284.01

CATÁLOGO Y PEDIDOS EN

cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

ISBN 978-84-9728-301-4

